

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/105514>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-06 and may be subject to change.

‘God is niemand, de wetenschap een kanker voor de ziel’

Over *Sin rumbo* van Eugenio Cambaceres

INEENS WAS ZE ER: de Spaans-Amerikaanse literatuur. Haar (post)-moderne allure sloeg iedereen met stomheid, want ze leek uit het niets te zijn gekomen. Van de literatuur vóór Borges, Cortázar, García Márquez en Paz was immers zo goed als niets vertaald, terwijl de weinige uitzonderingen op deze regel (de gauchoroman *Don Segundo Sombra*, een handjevol gedichten van Nobelprijswinnares Gabriela Mistral) bepaald geen hooggespannen verwachtingen wekten ten aanzien van deze vrijwel onbekende literatuur. Hoe kon het dan gebeuren dat zij van de ene op de andere dag doordrong tot de voorhoede van de wereldliteratuur?

Een van de factoren was de gretigheid die de nieuwe schrijvers aan de dag legden voor de literatuur die buiten de eigen taalgrenzen werd geschreven. Met name het werk van Joyce, Kafka, Faulkner, Dos Passos, Mann, Woolf en andere grote modernisten van het interbellum werd verslonden. Veel hiervan werd via *Sur* geïntroduceerd, het in 1931 door Victoria Ocampo opgerichte Argentijnse tijdschrift. Een van de belangrijkste medewerkers van *Sur* was Jorge Luis Borges, die aanvankelijk vooral een intermediaire rol speelde (als vertaler – Woolf, Faulkner – en als boekbespreker en essayist) en die later dankzij zijn verhalenbundels *Ficciones* (1944) en *El Aleph* (1949) liet zien dat er ook in Spaans-Amerika moderne literatuur kon worden geschreven en die daarom als een soort stamvader werd beschouwd.

In het essay ‘En torno a la nueva novela hispanoamericana’ (1974, Omtrent de Latijns-Amerikaanse nieuwe roman) probeerde Mario Vargas Llosa te laten zien hoe pover de stand van zaken was vóór Borges en de *nueva novela*. In de negentiende eeuw, aldus Llosa, was Spaans-Amerika in staatkundig opzicht weliswaar onafhankelijk, maar de roman was er in feite nog een koloniaal genre. In plaats van naar de eigen werkelijkheid te kijken, richtten de romanschrijvers de blik op Europa. Veel meer dan parafrasen van Europese voorbeelden waren hun romans daarom niet. Dat veranderde voorzichtig aan het einde van de vorige eeuw, toen de inheemse werkelijkheid (Indianen, zwarten, kleurlingen, flora, fauna) haar intrede deed, al gebeurde dat op wel erg pittoreske

wijze. Dat veranderde niet wezenlijk gedurende de eerste decennia van deze eeuw, de bloeiperiode van de zogenoemde *novela de la tierra* (roman van de aarde). Het streven om de eigen werkelijkheid gestalte te geven was een stap vooruit, aldus Llosa, maar de manier waarop dit gebeurde was dat niet. De overdadige aanwezigheid van verschillende vormen van streektaal kon niet verhullen dat men in de voetsporen trad van het Europese naturalisme in plaats van de 'soevereine werelden' te scheppen die bij een volwassen, moderne literatuur hoorden.

Hoe aantrekkelijk en overzichtelijk deze visie op het inheemse literaire verleden ook is en hoe vruchtbaar zij ook is geweest voor de ontwikkeling van de internationaal georiënteerde *nueva novela*, zij dient om ten minste drie redenen genuanceerd te worden. In de eerste plaats omdat de bekende voorbeelden van de *novela de la tierra* (waaronder *Don Segundo Sombra*) gecompliceerder en moderner van visie en structuur zijn dan Vargas Llosa c.s. ze hebben afgeschilderd. In de tweede plaats omdat er ook al in de periode waarin de *novela de la tierra* de toon aangaf, schrijvers actief waren die rigoureuus braken met de normen van het realisme (Roberto Arlt, María Luisa Bombal, Juan Filloy). De derde reden is dat er zelfs nog verder terug in het eigen verleden kiemen van de moderne Spaans-Amerikaanse roman aanwezig zijn. Bijvoorbeeld in de romans van enkele (laat)negentiende-eeuwse schrijvers die hun Europese voorbeelden niet klakkeloos imiteerden maar de specifieke problematiek van de Spaans-Amerikaanse moderniteit op eigenzinnige wijze gestalte gaven.

Tot deze schrijvers behoort de Argentijn Eugenio Cambaceres (1843-1899). Cambaceres schreef in een tijd van ingrijpende veranderingen. Het Argentijnse binnenland, dat gedomineerd werd door de oligarchie van grootgrondbezitters, raakte zijn hegemonie kwijt aan Buenos Aires, dat zich in snel tempo ontwikkelde tot het machtscentrum van het land. De economie bleef weliswaar afhankelijk van wat het plateland produceerde (vlees, graan), maar de verwerking van deze producten en de (export)handel werden steeds grootschaliger dankzij de sterk verbeterde infrastructuur (wegen, spoorwegen, havens) en uitvindingen als het koelhuis. Door de explosief groeiende industrie nam de vraag naar arbeidskrachten enorm toe. Omdat het dunbevolkte land zelf niet kon voldoen aan deze vraag, kwam er een massale immigratie op gang, waardoor de sociale stratificatie van het land ingrijpend veranderde. (Cynisch genoeg werd in diezelfde tijd de overgebleven Indiase bevolking op systematische wijze vrijwel geheel afgeslacht.)

In Cambaceres' levensverhaal weerspiegelen zich deze veranderingen en de hiermee gepaard gaande onzekere positie van de oligarchie. Cambaceres trad niet in de voetsporen van zijn vader, die grootgrondbezitter was, maar probeerde zijn weg te vinden in Buenos Aires. Hij studeerde rechten en was korte tijd werkzaam als advocaat. Iets langer hield Cambaceres het vol in de politiek. In 1870 werd hij gekozen tot gedeputeerde van de provincie Buenos Aires en in 1874 tot lid van het Congreso Nacional. Maar toen hij in 1876 werd herkozen, gaf hij er de brui aan. Voeg hierbij Cambaceres' reputatie van Don Juan, zijn liefde voor het sociëteitsleven en zijn reislust, en de indruk kan niet anders zijn dan dat zijn bestaan weinig richting had.

Maar de laatste jaren van zijn leven leek hij toch zijn bestemming te hebben gevonden: de literatuur. In tamelijk korte tijd – 1882–'87 – publiceerde hij vier romans. De derde en beste hiervan draagt de treffende titel *Sin rumbo* (Zonder richting). Net als Cambaceres is de hoofdpersoon, alleen met zijn voornaam Andrés aangeduid, afkomstig uit de plattelandsoligarchie. En net als Cambaceres voelt hij zich niet op zijn plaats: niet in de oude orde van zijn vader en niet in de nieuwe orde die zijn vader voor hem in gedachten heeft (de handel). In het werk op de haciënda die hij erft vindt hij geen bevrediging. Aan de Vooruitgang heeft hij geen boodschap: op de uitnodiging om als gedeputeerde een bijdrage te leveren aan de noodzakelijk geachte stichting en vorming van de plaatselijke bevolking reageert hij met een even categorische als grove uitspraak: 'God is niemand, de wetenschap een kanker voor de ziel.' In Buenos Aires biedt het vrijgezellenvertier dat hij zoekt (schouwburg, sociëteit, goktafel, vrouwen) nauwelijks soelaas.

Andrés' gevoel van totaal verval is verwant aan het decadentisme van het fin-de-siècle. Zijn wederwaardigheden doen denken aan die van Huysmans' *Des Esseintes*. Een wezenlijk verschil is dat Andrés, in tegenstelling tot de hoofdpersoon van *A rebours*, geen troost of verlossing vindt. Voor hem is het bestaan voortdurend ondraaglijk. Het zwartgallige, uitzichtloze levensgevoel dat hem in zijn greep heeft, doet daarom meer denken aan de existentiële leegte en het gevoel van wanhoop dat hieruit voortvloeit waarvan de romans van Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti en Ernesto Sábato zijn doordrenkt. Andrés' radicale pessimisme, zijn solitaire onthechting en zijn kwellende zelfbewustzijn kondigen de moderne Spaans-Amerikaanse roman van de twintigste eeuw aan, en met name de Argentijns-Uruguayaanse variant daarvan.

Andrés' 'bittere scepsis', zoals ergens staat, is de meest in het oog

springende karakteristiek van *Sin rumbo*. Dat is het gevolg van de centrale plaats die Andrés' gedachten en gevoelens innemen en aan de onverhulde wijze waarop zij zijn verwoord. Toch is Cambaceres' roman ook een kind van zijn tijd, zoals de ondertitel al suggereert: *Estudio* (Studie); het boek kan worden gelezen als een naturalistische studie van de 'zieke' Andrés. Om te beginnen komen Andrés' achtergronden en omstandigheden aan de orde. Zo omvat het eerste hoofdstuk een 'uit het leven gegrepen' scène van de werkzaamheden op de haciënda. In het tweede worden Andrés' huis en omgeving beschreven, waarna in het derde hoofdstuk zijn verleden de revue passeert. Werd hij aan de ene kant streng opgevoed door zijn vader (een 'praktische geest'), aan de andere kant werd hij verwend en beschermd door zijn moeder. Hij zette de bloemetjes buiten en maakte noch zijn rechtenstudie noch zijn studie medicijnen af. Ook zijn artistieke projecten en de buitenlandse reizen die hij maakte, waren niet meer dan grillen. De wereld bleek in wezen overal hetzelfde te zijn: een 'bodem van slijk'. Het hoofdstuk eindigt met een citaat van Andrés' 'favoriete leermeester' Schopenhauer, waarin zijn pessimisme wordt samengevat: 'De verveling doet de notie van tijd ontstaan, de verstrooiing doet haar verdwijnen; als het leven des te gelukkiger is naarmate je het minder voelt, dan kun je dus maar het beste bevrijd zijn van het leven.'

Met deze ingrediënten voert de schrijver in het eigenlijke verhaal dat hierna volgt zijn 'experiment' met Andrés uit. Eerst verkracht Andrés, gedreven door zijn instincten, Donata, de dochter van een van zijn ondergeschikten. Dan laat hij zich de oprechte gevoelens van liefde aanleunen die zij voor hem opvat. Vervolgens neemt hij, wanneer hij haar zwanger heeft gemaakt, de benen naar Buenos Aires. Daar legt hij een pleister op de wonde van zijn tergende *ennui* door het aan te leggen met een getrouwde operazangeres, La Amorini. Na enige tijd krijgt hij genoeg van haar en wil hij terug naar zijn haciënda. Daar verneemt hij dat Donata is overleden nadat zij is bevallen van een dochter. Hij neemt de zorg voor de baby op zich en krijgt het gevoel dat zijn leven eindelijk een zinvolle bestemming heeft gekregen.

Andrés verwent zijn dochter zo veel hij maar kan. Daarmee treedt hij in de voetsporen van zijn moeder, en dat voorspelt weinig goeds. Hetzelfde geldt voor haar naam (die vrijwel identiek is aan die van haar vader: Andrea) en voor de angstige gedachten waardoor Andrés wordt geplaagd: 'Welk lot zou zijn arme Andrea te wachten staan, zou zij ook moeten lijden [...]?' Zijn ergste voorgevoelens worden werkelijkheid

wanneer zijn dochter ernstig ziek wordt en sterft. Andrés, wiens leven een geheel andere wending leek te hebben genomen, is weer terug bij af, zoals de opvallende parallellen tussen het eerste en het laatste hoofdstuk nog eens onderstrepen. Net als dit deterministische slot is de gruwelijke wijze waarop Andrés vervolgens zelfmoord pleegt geheel volgens de regels van het naturalisme. Met een jachtmes

sneed hij zijn buik in kruisvorm open, van beneden naar boven en van de ene naar de andere kant, helemaal...

Maar de seconden, de minuten gingen voorbij en de dood kwam maar niet. [...]

Toen, razend, het wapen wegwerpend: 'Godvergeten klotenleven,' brulde Andrés, 'ik zal je zelf met wortel en tak uitrukken!'

En terwijl hij zijn darmen bij elkaar pakte en ze om zijn handen wikkelde, gaf hij plotseling een harde ruk, als iemand die een touw breekt.

Sin rumbo staat strak van de existentiële spanning, die wordt opgebouwd door de vrijwel exclusieve aandacht voor Andrés' getormenteerde gemoed en door de compacte, indringende wijze waarop Cambareres deze heeft verwoord. De ingrijpende mentale metamorfose die Andrés dankzij het vaderschap ondergaat, verstoort deze spanning, omdat het weinig geloofwaardig is dat hij bijna van het ene moment op het andere van een aartsnihilist en mensenhater verandert in een uiterst toegewijde vader, die overloopt van de zorg en de liefde voor zijn dochter. Ook de plotselinge godsdienstijver die zich van hem meester maakt wanneer Andrea ernstig ziek wordt maakt een onwaarschijnlijke indruk. Je zou deze krachttoeren pekeltzonden kunnen noemen, omdat ze in de schaduw staan van Andrés' radicale scepsis, die dankzij het veelvuldige gebruik van de vrije indirecte rede op buitengewoon empathische wijze gestalte lijkt te zijn gegeven door de verteller. Maar een aantal korte passages die je bijna over het hoofd zou zien, laat een heel ander licht schijnen over deze 'moderne' scepsis en over het standpunt van de verteller. In het begin van de roman wordt bijvoorbeeld met weinig sympathie gesproken van 'het ijzige, verschrikkelijke "niets" van de nieuwe doctrines' waarin Andrés' geest geheel opgaat. In dezelfde lijn ligt het volgende fragment, dat over Andrés' angstgevoelens ten aanzien van de toekomst van zijn dochter gaat:

En Andrés' oude orakels, zijn grote leermeesters, Voltaire, Rousseau, Büchner, Schopenhauer, namen weer bezit van zijn geest, kwamen weer tot werking in hem onder invloed van zijn vroegere scepsis, waarvan hij zich

niet helemaal had kunnen bevrijden, waarvan iets was achtergebleven in het diepst van zijn wezen, zoals er altijd een spoor achterblijft van alle ziekten die diep in het organisme werkzaam zijn.

De verteller lijkt zich hier dus te distantiëren van Andrés' pessimisme door dit voor te stellen als een ziekte in plaats van als een authentiek levensgevoel. Veelzeggend is de passage waarin zijn bekering tot het vaderschap zich aankondigt. Hij wordt bevangen door 'een complex gevoel' bestaande uit 'verdriet, schaamte, spijt' en ten slotte komt in hem 'de blinde stem van een immense liefde' tot explosie 'die alle verborgen vezels van zijn wezen op eigenaardige wijze ontroerde'.

Betekent dit dat *Sin rumbo* uiteindelijk toch helemaal binnen het naturalisme valt? Het antwoord is bevestigend wanneer je als uitgangspunt de auteursintentie neemt, die bijvoorbeeld ook tot uitdrukking komt in het volgende fragment uit een brief van Cambaceres uit 1883:

Ik versta onder naturalisme de studie van de menselijke natuur, de waarneming tot op het bot. Een ziel [...] tot in de verste uithoeken doorzoeken, [...] alles uit haar trekken, het goede zowel als het slechte, het pure... en de rotte troep, door haar zich te laten bewegen in een bepaald milieu... de fantasie van de dichter [...] vervangen door de wetenschap van de waarnemer [...].

Het antwoord is daarentegen ontkennend wanneer je de heden-daagse lezer als uitgangspunt neemt, want die wordt vooral getroffen door Andrés' existentiële wanhoop. Misschien was Cambaceres zijn tijd niet vooruit, maar zijn roman was dat in elk geval wel.

Dat geldt ook voor een ander aspect van *Sin rumbo*, de brandende kwestie die centraal zou komen te staan in de novela de la tierra van de jaren twintig en dertig: de nationale identiteit. In het debat hierover zou de in 1845 door Sarmiento in *Facundo* (1845) gemunte tegenstelling tussen beschaving en barbarij een van de hoofdrollen spelen. Sarmiento associeerde de grote stad met beschaving (= Europa) en het platteland met barbarij (= het inheemse). Deze dichotomie maakte school en vormde onder meer een legitimering voor de grootschalige immigratiepolitiek (helaas kwamen de gewenste Noord-Europeanen nauwelijks en de inferieur geachte Zuid-Europeanen in des te grotere aantallen) en de volkerenmoord in 1879, het jaar van generaal Roca's campagne die tot doel had de Indianen definitief het zwijgen op te leggen. In *Sin rumbo* doorbrak Cambaceres de dichotomie beschaving versus barbarij en liep ook wat dit betreft vooruit op wat er in de twintigste eeuw in de literatuur zou gebeuren. Bijvoorbeeld in *Het groene huis* van

Mario Vargas Llosa, waarin het leven in de stad wordt voorgesteld als niet minder barbaars dan dat in het oerwoud. Het grotestadsleven dat Cambaceres in *Sin rumbo* laat zien is evenmin voorbeeldig. De Europese cultuur is prominent aanwezig in de vorm van het Italiaanse operagezelschap, maar beschaafd is anders. De voornaamste vertegenwoordigster van het gezelschap is La Amorini, de wellustige, overspelige minnares van Andrés. Zij vormt een groot contrast met Donata, die, zoals gezegd, een diepe, oprechte liefde voor Andrés opvat. Deze liefde gaat zo ver dat zij, om hem te sparen voor vergelding, aan niemand vertelt dat hij de vader van haar kind is, ook al heeft hij haar in de steek gelaten en moet zij het kind alleen ter wereld brengen.

Toch is van een onwaarachtige, romantische idealisering van de plattelandsmens geen sprake bij Cambaceres, want ook in zijn inheemse wereld ontbreekt het beest in de mens niet. Maar dat de personages die het hart op de juiste plaats hebben zitten allemaal op het platteland wonen, wijst wel in een bepaalde richting, net als het feit dat Andrés een beter mens wordt dankzij het kind dat hem is gegeven door een inheemse, 'barbaarse' vrouw, die zich ook in haar vruchtbaarheid in gunstige zin onderscheidt van Andrés' Europese, 'beschaafde' minnares La Amorini.

Het eerherstel voor de niet-Europese, inheemse werkelijkheid en waarden culmineert in Andrés' omarming van zijn vaderschap. Maar opmerkelijk genoeg slaat Cambaceres de hoopvolle verwachtingen die hiermee worden gewekt snel weer de bodem in door eerst Andrea (symbool van het nieuwe Argentinië) en daarna Andrés (in wie zich de verzoening van de overwegend op Europa georiënteerde elite met de inheemse bevolking heeft voltrokken) vroegtijdig aan hun einde te laten komen. Ook dit complexe pessimisme met betrekking tot 'het probleem Argentinië' maakt *Sin rumbo* tot een ongemeen boeiend, modern en oorspronkelijk boek. Het is – mede dankzij de prominente aanwezigheid van Schopenhauers ideeëngoed, dat hier verder onbesproken moet blijven – een indrukwekkend tegenvoorbeeld van de gemeenplaats dat de negentiende-eeuwse literatuur van Spaans-Amerika alleen maar interessant is als historisch fenomeen.

Van *Sin rumbo* verscheen in 1993 een kritische editie bij de Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao. Van de bezorgster van deze editie, Rita Gnutzmann, verscheen onlangs bij Rodopi, Amsterdam, de studie *La novela naturalista en Argentina (1880–1900)*, waarin het werk van Eugenio Cambaceres een prominente plaats inneemt.